

PANORAMA DE LA PINTURA ARGENTINA III

por
**Horacio
Safous**

LA TERCERA muestra que organizará la **Fundación Lorenzutti** en las Salas Nacionales de Exposición, Posadas 1725, para su **Panorama de la Pintura Argentina** (ver ESTUDIOS, Nros. 602 y 604), parte del movimiento que se conoció como **Arte Concreto-Invención** (1945), e involucra hasta las tendencias que, si bien últimas no exceden el cuadro-objeto, salvo la presencia de las

estructuras primarias, pertenecientes a **Gabriel Messil**, la ausencia de objetos luminomóviles y otras estructuras visuales que ocupan lugar significativo en el arte actual, es de lamentar en una muestra que pone broche final al Panorama.

1. La nómina

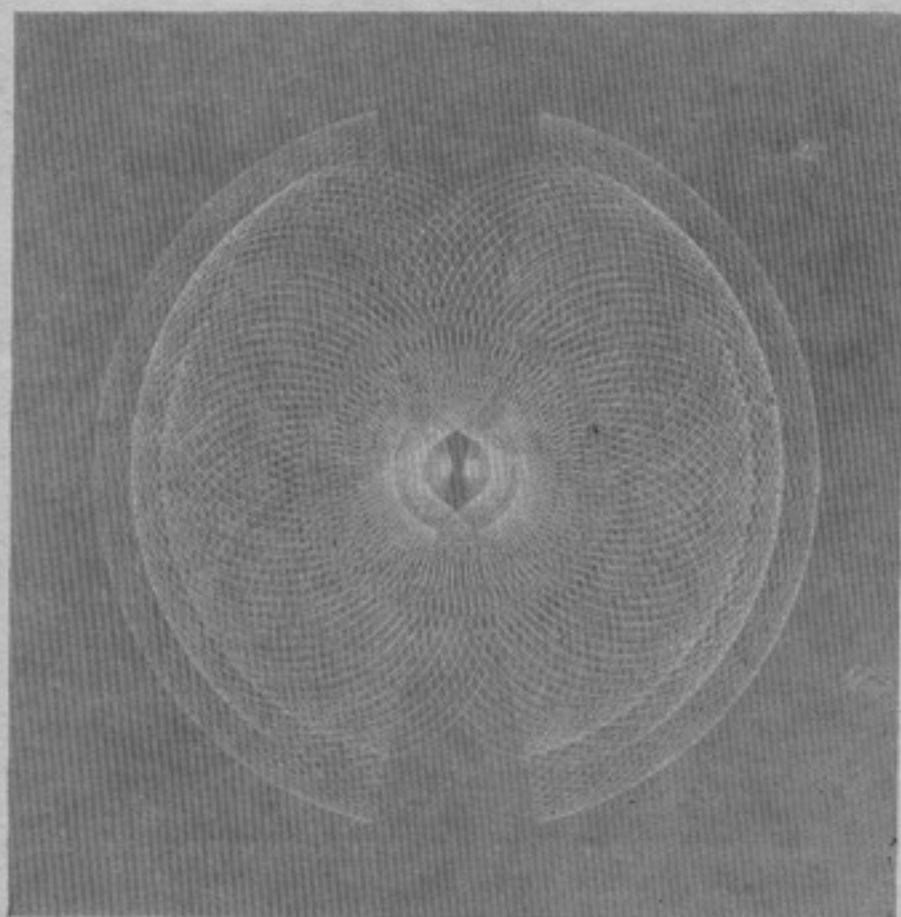
Integran el plantel de artistas **Alvarez Manuel**, **Benedit**, **Bonevardi**, **Borda**, **Borla**, **Buizzi**, **Cancela**, **Mesejean**, **Cañas**, **Dávila**, **Deira**, **De la Vega**, **Demirjian**, **Derbecq**, **Distéfano**, **Espinosa**, **Fernández Muro**, **García Uriburu**, **Greco**, **Grilo**, **Hlito**, **Kemble**, **López Osornio**, **Lazza**, **Lublin**, **Maccio**, **Mac Entyre**, **Maldonado**, **Magariños**, **Martorell**, **Maza Fernando**, **Messil**, **Noé**, **Ocampo**, **Paternosto**, **Peluffo**, **Polesello**, **Pucciarelli**, **Robirosa**, **Sakai**, **Seguí**, **Silva**, **Testa**, **Vidal** y **Wells**.

La nómina ha permitido integrar un sólido conjunto no obstante la total falta de colaboración de muchísimos artistas que se negaron a enviar obras, lo que obligó a la Fundación a manejarse con colecciones privadas y museos de la capital, circunstancia que en muchos casos afectó el nivel de representación.

2. El Panorama

a) Arte Concreto-Invención

Del grupo de pintores que en 1945 dieron vida al movimiento de **Arte Concreto-Invención** y que se encuentran representados, podemos referirnos a **Tomás Maldonado**, **Alfredo Hlito** y **Manuel Espinosa**. Dentro de los planteos que caracteriza a la tendencia, circunscripta al desarrollo de estímulos ópticos capaces de organizar un campo de percepción pura, **Maldonado** (1922)



MAC ENTYRE. — Variante VII de un tema.

trabaja sobre el plano con relaciones de tamaño, posición e intervalo y series polares simples de color; **Hlito** (1923), se interesa por el logro de efectos vibratorios que, apoyados en la yuxtaposición de pequeños planos virtuales rayados, crean una atmósfera pictórica, característica nociva a los fines de la posición a la cual adhiere, por el aporte psicológico que conlleva, y **Espinoza** (1912) se afirma en el estudio de las cualidades sensibles del color y los esquemas seriales.

En la línea del Arte Concreto, pero con las variantes que en cada caso se puntualizan, encontramos a **Miguel Ocampo** (1922), **José Antonio Fernández Muro** (1920) y **Sarah Grilo** (1920), que integraron en 1952 junto con los concretos, el grupo de "Artistas Modernos de la Argentina" y que se caracterizan por superar el rigor geométrico de las tendencias concretistas y lograr sutilísimos hallazgos de color; las obras de **Sarah Grilo**, fechadas en 1968, dan cuenta de una elaboración informal del cuadro que, junto con la introducción de elementos tipográficos y grafismos, apartan a su autora de la influencia concreta.

Rogelio Polesello (1939) y **Víctor Magariños** (1924), lamentablemente mal representados, trabajan con planteos próximos a las premisas del arte concreto, pero son **Miguel Ángel Vidal** (1928), **Eduardo Mac Entyre** (1929) y **Ary Brizzi** (1930), los dos primeros integrantes del grupo de "Pintura Generativa", quienes han logrado los mejores resultados en la obtención de percepciones dinámicas y campos energéticos. **Vidal** parte de la línea recta y **Mac Entyre** de la curva; siguen un esquema matemático de relaciones entre los puntos de origen y suscitan además de una multiplicidad de espacios, configuraciones virtuales y centros de convergencia lineal que actúan como activadores del campo; las tramas construyen estructuras rigurosas y potencializan las áreas en función del mejor esplendor cromático. A su vez, **Brizzi** elabora bandas moduladas, de textura profunda (variaciones en luz y sombra), de transparencias virtuales, de recorridos de tan clara legibilidad que mueren sin remedio todas las asociaciones extravisuales, todos los requerimientos que desvirtúan o tiñan indebidamente la experiencia perceptiva.

De técnica aún mucho más depurada que **Vidal** o **Mac Entyre** y con posibilidades más amplias para seguir desarrollando sus planteos, **Ary Brizzi** es quizás el más acabado exponente de esta línea pictórica en el país.

b) Informalismo — Arte de la actitud.

El informalismo, esa actitud avasallante contra el racionalismo de las tendencias geométricas, se da en nuestro país en 1959 con, entre otros, **Kenneth Kemble** (1923), **Alberto Greco** (1931-1965) y **Fernando Maza** (1936).

En el Panorama III los cuadros de **Greco**, **Kemble**, **Kasuya Sakai** (1927) y **Mario Pucciarelli** (1928), aparecen como representantes de la tendencia, ya que **Maza** expone obra dentro del concepto de la nueva abstracción. Sin embargo, ubicar a los dos primeros exclusivamente dentro del informalismo, sería parcializar su obra. En efecto, **Greco** es una figura importante en la plástica ar-



MANUEL ALVAREZ. — "El que marcha o vida la..."
Óleo - 1969.

gentina, no por los cuadros, sino por haber inaugurado bajo la influencia de Piero Manzoni el arte de la actitud, manifestaciones conscientemente antiartísticas llevadas a nivel de comunicación, que adquieren especial significado cuando el artista se suicida en España en 1965.

Kemble desarrollará sobre su experiencia informalista la utilización del collage y pinturas que, como las expuestas, evidencian la influencia de Franz Kline, pero será en 1961, al organizar como experiencia lo que llamó "Arte Destructivo" (**Bacilaci**, **López Anaya**, **Roiger**, **Seguí**, **Torras** y **Wells**), cuando **Kenneth Kemble** da la clave a la cual va a confluír luego, todo lo que se llamó vanguardia, circunstancia nada sorprendente por otra parte, ya que fue una auténtica actitud de catarsis en un medio que tendía a fijar un estereotipo sin futuro. Vendrán luego las obras que plantean, dentro del uso de técnicas mixtas, una suerte de dialéctica de las formas (grandes, planos homogéneos, contrapuestos a pinceladas de tipo gestual; diagonales que anulan y conflictúan superficies de rigurosa octogonalidad; zonas seriadas en blanco y negro, contrapuestas a zonas tratadas a la manera de la "action painting"; formas geométricas elaboradas sin precisión ni homogeneidad de textura, etc.), contraposiciones permanentes que apuntaban a una tensión, a una concentración de fuerzas listas a invadir al espectador. Este planteo lo actualiza en sus últimos trabajos, dentro de la línea de la nueva abstracción y se coloca así, en una problemática de espacio concebido como convergencia de fuerzas e inestabilidad de campo.

Maza, a partir de su etapa informalista, va a convertir el cuadro en construcciones de madera y tela que se realizan sobre el plano y en secciones claramente delimitadas, que además de vigorizar la introduc-



JUAN CARLOS DISTEFANO. — Lucha, 1966 - Temple.

ción de letras y números como pautas de codificación, establecen, por lo general, la separación entre lo que llama el cuadro propiamente dicho (la tela) y la caja acústica del cuadro (la construcción de madera).

Maza, utiliza elementos del paisaje urbano: marcaciones viales, arcos de puentes, etc. (característica que lo acerca al repertorio pop), como índices límites de contextos sociológicos en crisis, o al menos, en etapa de transformación; trata de presentar el estado de paradoja que invade a las grandes ciudades, irremediablemente insertas en una zona de ambigüedad que no les permite desprenderse totalmente del pasado, ni ingresar en el futuro; para él una suerte de despersonalización, aunque la ambigüedad tiene caracteres bien definidos y consecuentes dosis de imagen sensible.

c) Nueva Abstracción.

Integran la corriente de la nueva abstracción, además de **Kemble** y **Maza**, **César Paternosto** (1931), **Manuel Álvarez** (1923), **César López Osornio** y **María Martorell** (1909).

Paternosto presenta trabajos dentro del concepto del shaped canvas (cuadro con forma). Rompe el soporte octogonal y revaloriza la estructura de la obra.

Dispone en áreas de color que contradicen o apoyan el soporte, en busca de campos de tensión que ajenos a contenidos psicológicos magnifican la realidad física y obtienen una sintaxis visual de rigurosa depuración.

Álvarez con evidente concepción especialista confiere al plano una mayor movilidad en el espacio y el rol protagonista de su obra. Este plano al realizarse sólo especialmente, asumirá numerosas posibilidades sin perder su identidad: será exclusivamente espacio (cuando lo connota), recinto (cuando lo envuelve), arquitectura (cuando lo compartimenta), camino (cuando lo sostiene), silencio (cuando lo convierte en vacío); será caja de resonancia lumínica (cuando acoge al color en su acepción de luz) y de ligazón estructural (cuando se opone a la concentración de tramas).

Plano y espacio reiteradamente homogé-

neos, que convocan con insistencia a lo que no está físicamente pero que está con la fuerza de lo obvio: el hombre. Y es el hombre el que irrumpe en sus pinturas actuales como imagen duende, precisa en su imprecisión, descargada de contenido. Asoma con majestuosa soledad a un mundo que súbitamente parece haber perdido la multiplicidad de perspectivas y sólo acepta como opción existencial los filos agudos del abismo.

Adviértase sino la posición frontal del plano (signo de escalada mensurable); como sus bordes que parecen necesitar extenderse por encima de los límites reales del cuadro, recorren con rigor geométrico los propios recintos que genera, obsesionados en ordenar sus límites y como la materia, consecuentemente densa y homogénea a regresado al tinte dramático, mientras el fantasma hombre deambula, como extraviada curva barroca, en busca de su perdida libertad.

d) Nueva Figuración

Rómulo Macció (1931), **Luis Felipe Noé** (1933), **Ernesto Deira** (1928), **Antonio Seguí** (1934), **Jorge de la Vega** (1930), **Jorge Demirjian** (1932), **Juan Carlos Distéfano** (1933), y **Miguel Dávila** (1926) constituyen sólidos exponentes de la nueva figuración. Macció y Distéfano con características provenientes de la nueva abstracción, (grandes planos de color homogéneo que funcionan como campos contemplatorios), aunque Distéfano apela a los relieves y a la distorsión de la imagen, parecen destacarse con lenguaje propio. Todos guardan sin embargo, notas distintivas sobre una base de total libertad formal, proyectándolos como importantes exponentes de la tendencia.

e) Otros pintores

Germaine Derbecq (1899) ubicable dentro de la corriente del op-art, una dirección direccional interesada en el movimiento; **Lea Lublin** (1929) proveniente de la nueva figuración pero en la actualidad dentro de estructuras espaciales realizadas con acrílicos; **Gabriel Messil** (1934) estructuras primarias, artista del cual nos hemos ocupado en otras ocasiones desde estas mismas páginas; **Clorindo Testa** (1923) uno de los pintores de mayor proyección en el panorama de las artes plásticas y **Luis Alberto Wells** (1939) que realiza estructuras especiales pictóricas ya que si bien tienen ciertos caracteres que son comunes al objeto (superficies dibujadas, color no homogéneo, ensambles...) funcionan como estructuras por su rigor de contorno que hace acaecer todos los elementos sensibles en su interior y que tampoco pueden encuadrarse dentro de las estructuras primarias, precisamente y entre otras cosas, por esa introducción de premisas objetivas (dibujos, signos, chorreados, texturas, etc.).

3. Final

Hemos omitido, como en los comentarios anteriores, referirnos a pintores como **Bonevardi**, **Borda**, **Borla**, **Cañas**, **García Uriburu**, **Robirosa**, etc., por razones valorativas personales, que serán explicitadas en el número, próximo al efectuar el análisis general de las tres muestras que integran el Panorama de la Pintura Argentina, organizado por la Fundación Lorenzutti. ♦